

『冬物語』におけるアポロと彫像の象徴性をめぐって

冬 木 ひろみ

(一) 「見えざるもの」の存在

シェイクスピアの『冬物語』(The Winter's Tale)の初演年月は確定できていないが、どのような劇であったかについてのひとつの有力な記録が残っている。それは、占星術師であり医者でもあるサイモン・フォアマン(Simon Foreman)の観劇記録であり、現代でも貴重な資料だと考えられているものである(Chambers, i: 340-41)。ここには一六一一年に彼がグローブ座で見た『冬物語』の要約が書かれており、ほぼすべての劇中の出来事が簡潔に綴られている。だがフォアマンは、この劇の最後に近い場面に当たるシチリア王レオンテーズと一六年間行方が知れなかった娘パーディタの出会いを書いた後、盗人であるオートロカスの面白さを比較的長く記したところで筆を置いている。恐らく当時の観客にとっても大きな見所だと思われるハーマイオニが彫像から蘇る場面についてのコメ

『冬物語』におけるアポロと彫像の象徴性をめぐって

ントは不思議なことにひと言もない。フォアマンは他にも三つのシェイクスピアの劇を見た記述を残しているが、どの程度彼の記述が正確であったかはわからないし、実際、フォアマンの言うとおりの上演、即ち彫像の場面はなかったと見ることも不可能ではない。しかしながら、フォアマンが特別書き残さなかった彫像の場面は、彼にとってはさほど重要とは思えなかったと考えることもできる。つまり、目の前で確かに見えていながら、それが一九世紀以降の劇評や、とりわけ現代の批評で重要視されるほどの重みを持つて見えなかったとすれば、そこにはフォアマン一個人の感受性の問題以上に、シェイクスピア自身の表象の手法が大きく関わっているのではないだろうか。フォアマンの印象／記録から消えた彫像の場面からは、この劇の根幹に関わるシェイクスピアの「見せ方」の特異性、あるいはそこに隠された象徴性が見えてくるのではないかと思われる。

『冬物語』のハーマイオニの彫像が生命を得る場面は、ピグマリ

オン伝説さながらの、石の像が生身の人間になるという驚き (Frye, *ibid.*) を観客に与えるものであり、その際に実はその彫像は一六年前に死んだと思われていた王妃ハーマイオニが演じて (変身して) いたことがわかるという、視覚のトリックとも言える手法をとっていることは特異な点である。だが、ここにはもうひとつ、劇的表象に関わる奇妙な点がある。それはこの彫像を作ったと劇中で名指される人物、ジューリオ・ロマーノについてである。ジューリオ・ロマーノとは当時イタリアで活躍した画家であるが、なぜここで言及されたのか、また彼の作った「彫像」とはどのようなものか、などについては長く議論されてきた。その議論の詳細にはここでは触れないが、少なくともシェイクスピアが、彼のすべての作品中で唯一この時代の実在の芸術家の名前に言及していることは、やはり注目に値する。しかしながら、劇中、ロマーノは人物としては全く出でず、彫像の作者として一カ所名前が出るだけである。従って、ノー스럽・フライが「ジューリオ・ロマーノの名は全くこの劇の中心にはならぬ」 (Frye, *Critical Essays*, 112) と言つのも確かではあるが、オックスフォード版の編者、ステイブン・オーゲルによる「ジューリオ・ロマーノによる彫像はこの劇の見えざるものを明らかにしている」 (*The Winter's Tale*, Introduction, 57) という言葉は、この劇を見る大きな示唆を与えてくれる。オーゲルの言う「見えざるもの」 (things not seen) は実際には存在しない彫像のことだけでなく、この劇の最終場面で語りにより明らかにすること全体

を含むのだが、オーゲルは言及していないものの、この彫像の場面よりもっと前にも、「見えざるもの」が大きな象徴性を持つところがあると考えられる。それは、第三幕第二場のハーマイオニの不義を断罪する裁判の場面におけるアポロの神託である。アポロの神はこの劇中には出てはこない。その神託だけが使者を通じて告げられる。しかしながら、劇の流れの中では、王レオンティーズはこの神託を嘘だと否定し、その結果として息子も妻も失われる。言及されるだけの神が劇全体への波及効果を持つとは一概には言えないかもしれないが、劇中で「行為をするという面では不在だが、実際に存在しているアポロの神」 (Bergeron, *Critical Essays*, 362) と、最終場面で言及されるだけのジューリオ・ロマーノが作ったとされる「彫像」は、劇的表象の手法としては呼応しているのではないだろうか。本稿では、アポロの存在と彫像の場面とを結びつけて考えることにより、『冬物語』における視覚に関わるシェイクスピアの劇的手法を明らかにしてみたい。

(二) アポロの神託

『冬物語』はシェイクスピアが書いた最後の劇の一群 (『ペリクリーズ』『シンベリン』『テンペスト』) の一つで、ロマンス劇、あるいは後期の劇と言われている。これらの特徴としては、よく指摘されるように、寓話的、神話的な要素が強く、時間的な流れも『テ

ンベスト』を除き、シェイクスピアとしては異例なことに十数年という長い設定になっている。その分、現実から乖離した場面や手法も多く、『シンベリン』ではジュピターの神が突然現れたり、『冬物語』では舞台の時間が一気に一六年飛んだりもする。また、『冬物語』に関しては、あるはずのない「ボヘミアの海岸」をシェイクスピアが書いたとしてベン・ジョンソンが揶揄したこともよく知られている（*The Cambridge Edition of the Works of Ben Jonson, vol.5, 370*）。

『冬物語』には実際、現実性からは遠ざかった寓話性があり、その題名からしても昔語り、作り物という印象が強い。この劇のタイトルでもある「冬の物語」という言葉を最初に使うのはレオンティーズの息子であるマミーリアスであり、彼は次のように母ハーマイオニに無邪気に語りかける。「冬には悲しい物語がいんだけどな」（*A sad tale's best for winter: 2.1. 25*）⁽³⁾。しかしながらその後、マミーリアス自身も死ぬことになるため、「悲しい冬の物語」は語り手を失ったまま進められてゆく。こうして寓話と見えたこの劇には次々と苛借ない現実が姿を現す。また、語りという一種のメタシアターの要素が、この言葉を最初に使うマミーリアスの突然の死により断ち切られてしまう劇的経緯も、さらに劇中の寓話と思わせる中に現れる現実の苛烈さ、残酷さも、その発端が嫉妬である点で、『冬物語』には『オセロー』を想起させる心理的恐怖がある。この劇には、『オセロー』のように嫉妬を植え付けるイアーゴに当たる存在はいないものの、レオンティーズの中に突然わき起こる妻の

不義への疑念と、そうした妄想が勝手に暴走して膨張してゆき、妻を殺すことになってしまう（『冬物語』では後述するように、妻ハーマイオニは生きているのだが）過程は、極めて類似している。無論、『冬物語』では『オセロー』のように最後の場面になって初めてすべてがわかるという悲劇ではなく、劇のちょうど中ほどでレオンティーズは妻の無実を知るのだが、しかし時すでに遅く、妻も息子も死んだことを知らされ、悔悟の日々を後半生で送ることになる。

一方、『冬物語』の寓話性・非現実性を再確認してみると、観客にとっても奇妙で非現実的印象が強いと考えられるものとしては、生まれたばかりの王女パーデイタを捨てる役目を負ったアンティゴナスが舞台上に登場する熊に襲われる場面、そして最後の彫像が蘇る場面が挙げられる。さらに、この二つの場面と並んでロマンスの寓話性・神話性を強く感じさせるものに、アポロの神託の場面が挙げられる。この三つの非現実性が強い場面はそれぞれ劇的象徴性を持つてはいるが、アンティゴナスを襲う熊については、恐らくは実際に役者が熊の衣装を着けて登場することにより観客への直接的な驚きを与えるものであり、本論で注目する「見えざるもの」の範疇から外れると考えられることから、また、熊の登場は劇の悲劇的前半と喜劇の後半をつなぐ役割ではあるが、劇全体に及ぶ象徴性は持つていないことから、ここでは考察の対象には入れないことにしたい。

まず「見えざるもの」の象徴性の一つ目として、アポロの神の象

徴性、およびアポロの神託から考えてみたいと思う。

シチリア王であるレオンテイズは、妻ハーマイオニがボヘミア王ポリクシニーズと不義を犯したのではないかと突然疑い始め、臣下たちの箴言にも関わらず、妻の裁判を開き、断罪しようとする。その裁判の途中で読み上げられるのが、レオンテイズ自らが命じて取りに行かせたアポロの神託である。ロマンス劇というジャンル性から考えれば、アポロを形象化して舞台上に出すことも不可能ではないであろうが、ここではアポロは登場せず、その神託だけが読み上げられる。レオンテイズはアポロの神託を臣下たちに取りに行かせる際、次のように言っていた。「彼らが神託を持ち帰ってくれば、すべては明るみに出され、アポロの神聖な言葉により、私の進退も決まるのだ」(Now from the oracle/ They will bring all, whose spiritual counsel had/ Shall stop or spur me: 21. 185-87)。

少なくともこの時のレオンテイズは、アポロの神託を神聖なものとして信じていたはずだ。ところが、裁判の場面で持ち帰られた神託の内容が、ハーマイオニは無実で、レオンテイズが暴君だとの内容であることを聞くと、レオンテイズは突如としてアポロの神託自体を否定し、「そこに記されていることとは何となくとく嘘だ」(There is no truth at all/ Th'oracle: 32. 138) と言いつくす。

アポロの神性は、当時どのように受け止められていたのだろうか。それを否定するというのは、いかなる罪となるのか。シェイクスピアの劇にも同時代の劇にも、神話や神の名前の言及がなされること

はあるし、さらには神自身も登場することも多い。ジョージ・ピールの『パリスの審判』(The Arrangement of Paris, 1584) は時代としては少し前であるが、その代表的なものであり、その劇中に実際にアポロは登場する。シェイクスピアの『シンベリン』では、ジュピターは轟音とともに舞台上に下り立ち、その存在を印象づけている。また『冬物語』の原作となったロバート・グリーンンの『パンドスト』(Pandosto, The Triumph of Time, 1588) では、アポロは姿を現し、神託を自分の声で告げる。

では『冬物語』のアポロはどうかというと、舞台上に姿を現さないものの、アポロという名は劇全体で一三回語られる。シェイクスピアの他の作品でもアポロはこの劇同様登場することはないが、全作品中、その名が言及されるのは二九回であることから考えても、この劇でアポロという名が聞かれる箇所は多いと言える。また、貴族が念を押すようにアポロの神聖さや信頼性を言う場面が、裁判の場面の前に数十行も続く。「偉大なるアポロ」、あるいは「何と言っても、神託を告げるあの耳をつんざくような声には驚いた、／ジュピターの雷に打たれたように呆然として／なすところがなかった」(But of all, the burst/ And the ear-deafning voice o' th'oracle/ Kin to Jove's thunder, so surprised my sense/ That I was nothing: 31. 8-11) と表現される。『冬物語』で重要なのは神の言葉が直接語られないこと(Meek, 154)であり、見えない姿の神の存在はそれゆえ一層大きくなる。

こうしたアポロの絶対性は繰り返されることで強く観客の心に残るのだが、その絶対性を否定するということは、これまでのシェイクスピアの劇ではあり得ないことであった。シャンツァーはこれについてハイウッドの劇『黄金時代』(The Golden Age, 1611)との類似を指摘しているが(Schanzer, 1828)、確かに『黄金時代』のサターンはアポロの神託を聞くべく使者を送るものの、その神託の内容が息子の方が父より遙かに優れているという内容であったため、それを否定し、息子を殺そうとする。シェイクスピアがハイウッドの劇に影響を受けたかどうかは明確ではないが、アポロの神性と力を否定することは、『冬物語』が悲劇的崩壊の物語へと方向性を変えてゆくことを示唆することになる。劇中では、レオンティーズが神託を嘘だと否定した途端、息子マミーリアスの死が伝えられ、その直後にハーマイオニが倒れ、そのまま死亡したことがやはり伝言で伝えられる。ここには、アポロの怒りと罰が明確な形で現されていると言える。

アポロは、ギリシャ神話における詩・音楽・予言・医療を司るという象徴性を持った神として知られていたが、この劇で予言以外にもうひとつ注目したい象徴性がある。それは、アポロは医療を扱うという点であり、このアポロの力は、シェイクスピア当時の文献にも記されている(Fraunce, 33)。『冬物語』に現れるアポロの力は神託による予言だけのように見えるが、病を癒すというもう一つのアポロの力は、アポロ自身の名前も語られないところで、この劇の

二人の人物を通じて影響を及ぼしている。その現れがあると考えられる場面を見てみよう。

ボヘミア王ポリクシニーズと妻の仲に疑いをもったレオンティーズが、妻を裁判にかけようとした際に、面と向かって彼を非難した人物がいる。それはレオンティーズの忠臣のカミローと、ハーマイオニを敬愛するポーリーナである。カミローは主君に対し次のように言って諫めている。「陛下、そのような病毒にとりつかれた考えはお捨て下さい。」(Good my lord, be cursed/ Of this diseased opinion. 1.2. 2934) 一方、レオンティーズ自身も自分が害毒におかされていることを自覚している。

杯のなかに毒蜘蛛が

入っていたとしても、それを飲んで、席を立ったとしても
毒を受けないことがある、知らなかったため、意識が
毒されなかったからだ…

おれは飲んで、その毒蜘蛛を見てしまったのだ。

There may be in the cup

A spider steepen, and one may drink, depart,

And yet partake no venom, for his knowledge

Is not infected....

.... I have drunk, and see the spider. (2.1. 39-45)

実際の毒そのものよりも、精神的な毒の方が致命的であることをレオンテイズは語っている。

さらにカミローは、主人の妄想を治す手段がないまま、レオンテイズからボヘミア王ポリクシニーズ殺害を命じられるに及んで、ポリクシニーズにこのことを密かに告げて、ともに逃げようとする。その際、カミローはポリクシニーズに「病の名は申し上げられませんが、健康でいらっしやるあなたさまこそ病の元なのです」(「I cannot name the disease, and it is caught/ Of you, that yet are well.' 12. 381-82)と告げる。この場面におけるカミローの言葉が病とその治療に関するものが多くなっているのは、偶然ではないであろう。ここでカミローは劇的な役割である忠臣として、病を持った王を諫めて元に戻そうとし、また比喩的にその病の元となった隣国の王を救おうとするという点で、ある種の医者の役割も帯びているように見える。また後半の第四幕でも、変装してシチリアへ向かうパーディタに対し、これ以外には「方法がないのです。」(「No remedy.' 4.4. 651)と「治療薬」の意味を含めた「remedy」をカミローが使っていることも、彼の役割を明瞭に示している。

一方ポーリーナは、牢獄に入れられ、そこで女兒を生んだハーマイオニを弁護するため、赤ん坊を抱いてレオンテイズの前に立つ。「私は真実の、そして癒す力もある言葉を持つてきたのです。それをもって、陛下の安眠を妨げているご気鬱を洗い清めてさしあげま

じやん」(「I/ Do come with words as medicinal, as true—/ Honest as either—to purge him of that humour/ That presses him from sleep.' 2.3. 36-39)。さらに続けて「私は陛下の忠実な臣下として、よき医者として、従順な相談役として申し上げます」(「I come—/ And I beseech you hear me, who professes/ Myself your loyal servant, your physician/ your most obedient counselor.' 2.1. 52-55)と言っている(傍線と下線は筆者による)。

カミローとポーリーナはこのように、ともに医者としての役割を担っていると言える。そうだとすれば、第二幕第一場でレオンテイズが神託を要請したアポロの神は、裁判の場面で神託を披瀝する前からすでにその力、つまり予言ではなく病を癒す力を發揮しようとしていることがわかってくる。そのアポロの治癒の力として使われたのが、カミローとポーリーナと言えるのではないだろうか。この段階では、ともにレオンテイズの心の病の治癒には失敗するのだが、この劇の後半でも前述のカミローの「remedy」を始め、この二人にはアポロの治癒の力を表象する言動が見えてくるように思われる。

アポロに関わる象徴的な場面として最後に挙げておきたいのが、死んだ(と思われる)ハーマイオニが、赤ん坊を捨てに行かされたアンティゴナスの夢枕に立つ場面である。この場面でハーマイオニが亡霊のようにアンティゴナスに言い残していた言葉は、娘パーディタを捨てようとするアンティゴナスへの恨みと、彼が二度

と妻には会えないだろうという一種の予言である。アンティゴナスはハーマイオニの予言通り、二度と妻に会えないどころか、突如熊に襲われ、命を落とすことになる。この時のハーマイオニが直接的にアポロの役割を果たしているとは言い切れないが、少なくとも、ある種の予言の役割をしていると考えれば、ここにもアポロの意図が働いていると見ることはできないか。同様の類推で言えば、アポロは、神話的伝説の中で残忍な面も伝えられており（試合に負けたマルシユアースの皮を剥ぐなど）、その残忍さがここに現れているとも言える。だから、レオンティーズに抗せなかつたとはいえ、赤ん坊を捨てる行為をしたアンティゴナスは、ただ死ぬのではなく、以前彼自身が全く別の文脈で口にした「情けをかけてくれるはずの熊」（第二幕第三場、一八六一―八八行）に皮肉にも食べられるという運命を辿ることになる。これは神託を否定したレオンティーズへの苛烈な罰として、肉親の死をもたらした時と同様に、ここでもアポロの意志に反する言動をしたアンティゴナスはグロテスクとも言える形で殺されることになる。アポロの意志は、少なくとも舞台が後半のボヘミアに移るまではこのシチリアの国全体に力及ぼしていると言える。

ここまでアポロの「見えざる」力の現れ方を追ってきたが、表面には見えてこない象徴性が最大の力を持つのは、ハーマイオニの彫像が動き出す場面であり、「見えざるもの」の出現を観客に如実に感じさせる場面でもある。

『冬物語』におけるアポロと彫像の象徴性をめぐって

(三) 彫像とジューリオ・ローマーノ

一六年を経た後の牧歌的なボヘミアにおける劇の後半は、羊飼いで育てられたパーデイタと王子フロリゼルとの恋物語を中心にし、シチリアでの一族再会の場面で大団円を迎える。しかしながら、通常のシェイクスピアの劇構成とは異なり、この劇では失われた王女パーデイタが発見され、父王レオンティーズやポーリーナと再会する感動的であるはずの場面は、長い語りだけで済まされる。これは、これまで指摘されてきたように、その次に来るハーマイオニの彫像が動き出す場面を「視覚的」に印象づけるためである。

ハーマイオニの彫像を作ったと劇中で言及されるジューリオ・ローマーノという人物が、実在のイタリアの画家であったことは、シェイクスピア時代のイギリスではすでに知られていたらしい。無論、庶民までが知っているレベルのものではないが、シェイクスピアはアランデル公爵のコレクションにジューリオ・ローマーノの絵画があったことから、その名を知ったに違いないとオーゲルは言う(Orgel, *Early Modern Visual Culture*, 251)。実際にシェイクスピアがどの程度ローマーノの芸術のことを知っていたかどうかについては、少しだけ当時のイギリスの絵画受容の状況にも触れつつ、推測してみたいと思う。

当時のイタリアの画家であり、初の絵画評論である『画家列伝』

を書いたヴァザリーは、その著書でジューリオ・ロマーノに一章を割いている。しかしながら、『画家列伝』は、イタリア語の原書としては一五五〇年に出版されているが、その一部がヘンリー・ピーチャムによって英訳されるのは一六二二年のことである。またシェイクスピアの同業者であるベン・ジョンソンにもジューリオ・ロマーノに触れた文章もあり、このあたりがシェイクスピアとの接点ではないかと推測されることも多いが (Thorp, 686-87)、ジョンソンの書いた詩、『ティンバー (Timber)』と『アンダーウッド (Underwood)』は、どちらもシェイクスピアの死後に出版されている点で、確証とはなりにくい⁽⁴⁾。こうしたことは推測の域をなかなか出ないのではあるが、ひとつだけ、シェイクスピアが『冬物語』を執筆したと考えられる一六一〇年以前に、ロマーノに言及した本がイギリスに存在している。それはロマッツォというイタリア人の画家による美術評論書の英訳本である。シェイクスピアは、恐らくこの本からロマーノの名を知ったのではないかと考えられるが、イタリア語のロマッツォの絵画の本は、ある意味、ヴァザリー以上に特筆すべきことがある。『奇妙な絵、彫刻、建築の技術を含む理論』

(一五八四年) というタイトルのロマッツォの著書は「マニエリスムのバイブル」(*The Oxford Dictionary of Art and Artists*) とも呼ばれ、ミラノで出版後、ヨーロッパに大きな影響を与えた本であり、イギリス人リチャード・ヘイドックの英訳により一五九八年にロンドンでも出版されている (*A Tracte Containing the Artes of Curri-*

ous Painting, Carving and Building)。ロマッツォの理論書の中にはジューリオ・ロマーノへの言及もあって、遠近画法 (*perspective*) に優れた芸術家だとしている。なお、ロマッツォの本は、当時のロンドンでも比較的知られていたようだ。イギリスで、肖像画とりわけ細密画に秀でたニコラス・ヒリアードは、その著書『装飾画法』(一六〇二―三年) で、ロマッツォの名に何度も言及している (Hilliard, 10-11)。

無論、シェイクスピアがロマッツォの著書を読んだ確証はないし、この『冬物語』の彫像の場面たびたび議論されてきた、ジューリオ・ロマーノは彫刻は一つも作っていないことをシェイクスピアが実際に知っていたかどうか明言まではできない。しかしながら、少なくともシェイクスピアの言葉からは、「彫像」を示す *statue* は使いながらも、「彫刻する」という語を彫像の場面の直前まで避けているように見える。まず、紳士たちにより娘パーデイトの感動的な再会の場面の様子が語られ、ハーマイオニの彫像 (*statue*) が出来たことを告げるが、その時に使われる言葉は、ジューリオ・ロマーノが「完成させた」(*performed*) という言葉である。またそれに続く、オートリカストと、パーデイトを育てた羊飼いの父と息子との会話の中では、「王妃の像を見に行こう」(*going to see the Queen's picture*; 5.2.1678) と言及される。 *performed* も *picture* もそれぞれ「作った」「像」と理解してよいのだが、無論ここには「演じた」と「絵画」の意味を重ねることができる。

シェイクスピアは故意にこうした二重性のある言葉を使っていると考えられるが、それはマニエリスムの視点により別のものが見えてくることと密接につながってくる。

肝心の彫像の場面は、ポーリーナが所有するコレクシヨンの一つとしてレオンティーズやパーディタ、貴族たちに披露される。ここではポーリーナはローマーノの技術をたたえて、「彫刻家の見事さ」(our carver's excellence: 5.3. 30)と言っているが、その見事さは若き日の王妃ではなく、十六年経った後の顔の皺を刻んだ(と見える)王妃の像に現れていた。ハーマイオニにしてもレオンティーズにしても、またポーリーナにしても、長い冬の厳しい季節の積み重ねを振り返る貴重な歴史の証言が「皺」(wrinkled)という言葉に凝縮されている。人間の身体性への言及は、石の冷い像との対比とともに、最後の場面の神秘性を現実を引き戻す役割を果たすことになる。

彫像を見たレオンティーズは「妃の像、お前の気品には魔法の力がある」(There's magic in thy majesty: 5.3. 39)と言う。一方、ポーリーナはハーマイオニの像を動かす際に、「信仰を目覚めさせて頂かなければなりません」(You do awake your faith: 5.3. 95)「これから神聖な行為が始まるのです、私の呪文もそうでしたから」(Her actions shall be holy as/ You hear my spell us awful: 104-5)と言っている。劇の前半でレオンティーズを糾弾し、魔女と言われたポーリーナが、ここではまさにオカルト的に見える行為をしようとする。

している。レオンティーズの方も、オカルトでも秘術でもよいから妻を生き返らせてほしいと願う。その時、ポーリーナの信仰を促す言葉は、自身の行為が魔術的なものではないが、神秘的なものへの信仰がなければ存在しないものだということを示唆するものであり、もう一度この劇の神秘性を正当な方向へ導くものである。魔術的に見えた彫像の蘇りが、神聖なものへの畏敬の思いへと動いてゆく時、この劇の前半に何度か現れたアポロの存在がまた見え隠れする。それは「見えざるもの」を見ることであり、自己の魂を覗き込む目を開くことでもある。

彫像が動き出す時、レオンティーズはハーマイオニの手を取って「温かい!」(O, she's warm! 5.3. 109)と叫ぶ。観客にとって感動的なこの場面は、しかしながらトリックに満ちている。そもそもハーマイオニは生きていたのだから、彫像が動く、という表現は正しくない。また、これはよく指摘されるように、シェイクスピアは彼の全作品中、初めて同時代の芸術家の名を出し、初めて観客に劇の内容の一部を知らせないままにした。全知であるはずの観客の「知」を初めて裏切ったシェイクスピアの意図は、観客の驚きを高めるだけではない。劇中では明示されないが、ローマーノが「だまし絵」的手法で、まるで彫刻のように見える「絵画」を描く画家であったことと、彫像だと思われたものが実は生身の人間が動かずに像の格好をしていたのだという種明かしは、「見えざるもの」、つまり本物の生きた人間をマニエリスム的に歪んだ視線から見せた一種の

「だまし絵」でもあったという点でびつたり重なってくるのである。

無論ここで、ジューリオ・ロマーノがマニエリスムの手法に優れた画家で、三次元的絵画を描くことに長けていたことをシェイクスピアが偽の「彫像」を見せることで暗示しようとしているということではない。むしろシェイクスピアが意図したとすれば、それは劇的イリュージョンが、それぞれの観客の受け止め方によりマニエリスム的に見え隠れするようにする劇的表象の手法なのではないだろうか。

まず、観客の一番単純な受け止め方として考えられるのは、ピグマリオンの神話さながらに石の像が動き出すという驚きである。驚きのあと、観客は、例えばアンドリュウ・ガアの卓抜な指摘のように、第三幕第三場でアンティゴナスが熊に襲われる場面同様のダブル・テイク、即ち熊が本物ではないという事実が分かって、その後ほっとするあの感覚を味わうはずである。ここでは彫像が動いたと思った驚きに続いて、ハーマイオニが実は像の振りをしていたことを知り、これはフィクションなのだという安堵感につながってゆく(Gurr, 420-425)。次に本稿の冒頭に疑問を呈したサイモン・フォアマンの記述の場合だが、恐らくはピグマリオン伝説の類推ですでにハーマイオニが彫像になっていることを察していたために、彫像が動くことにさほど驚きを感じず、わざわざこの場面を記さなかったのかもしれない。また一方で、これはごく少数であったとは思われるが、知識階級でしかも絵画に詳しく、ジューリオ・ロマーノの描

くマニエリスムの絵画を知っている観客であれば、彼の名を聞いた時点ですでにハーマイオニの彫像が石ではなく、石のように見せている実際の人間だということを察知した可能性もある。

こうして、シェイクスピアが仕組んだこの場面の壮大なトリック、あるいはマニエリスムの見せ方は、観客の差により受け止められる深みと面白みは異なる可能性を孕んでいる。しかしながら、少なくともシェイクスピアが観客の心の中に呼び起こそうとしたのは、たとえロマーノの名を知らなくとも、彫像が動き出す際に感じるどこか神話的なものへの驚きと、この場面から立ち現れる神秘性への「信仰」であろう。レオンティースは、生きたハーマイオニを抱きしめて「これが魔法なら、魔法も食事同様正当な行為と認めよう」(‘If this be magic, let it be an art/Lawful as eating’, 5.3. 110-11)と言っている。神話的な蘇りが神話ではなく現実であり、そうした現実がまさに魔術的なのだという時、それはまさにこの場面が創り出す劇的イリュージョン、つまり「見えざるもの」の価値を言っているのである。

(四) アポロと彫像の交錯

シェイクスピアは『冬物語』の彫像の場の後にもう一つの場面を付け加えている。それは、彫像を操る呪術的なまじない師の様相を帯びたポーリーナと、二人の王に仕えた臣下カミローが結婚するこ

とになるという一場である。ここでは二人の意思の確認はなされず、レオンテイズが二人を結びつけるだけであるが、この結びつきは唐突でありながら、この両名がアポロの使命を帯びていたこと、レオンテイズの病を治そうとしていたこと、また時折は両者とも予言的なことを言っていたこと⁵⁾を考え合わせると、極めて妥当で自然な結びつきであることがわかってくる。アポロが予言をし、病を癒す神であるとすれば、この二人の結婚は、この劇世界が最終的には痛みと喪失を伴いながらも、未来へ向けて健全な状態になったことを象徴している。

「見えざる」存在としてのアポロはこうして劇全体に二つの象徴性を持って影響を及ぼしているが、一方、彫像の作り手とされるジュリオ・ロマーノの象徴性は限定的に見える。しかしながら、ロマーノの名と彼の作った「彫像」は、見えるものにだけ見える劇的イリュージョンの表象として、そしてアポロも「見えざる」神秘性の象徴として、交錯し、結びついていると言える。もつと具体的に劇に則して言えば、『冬物語』では、王子フロリゼルが貧しい身なりに変装する際に、アポロも変身したことに言及している（第四幕第四場、三〇―三二行）。つまり、アポロが変身する可能性を示唆することで、神話上親しい神ヘルメスが想起され、さらにアポロの変身は、そのまま彫像の変身に重なってくる。

ところで、劇中、このヘルメスの名を持つ人物が二人いる。ひとり、バラッド売りであり、また盗人でもあるオートリカスである。

彼の名前がヘルメスに由来することは劇中、オートリカス自身も語っている。ヘルメスは伝達、盗人、変身の神と言われるが、オートリカスはそのすべての特性を担っていると語る。もうひとり、ヘルメスをその名にもつ人物はハーマイオニである。オートリカスとハーマイオニが重なるのは、無論役割上ではなくレトリックの上のことであるが、金銭目当てが大半ではあるものの、オートリカスがさまざまなものに変身してゆくことと、ハーマイオニが彫像に変身することは同じヘルメスという変身の神の名を持つことを考えれば、これも非常に納得がゆく（蒲池、205）。

こうして、この劇のヘルメスの名を持つオートリカスとハーマイオニの存在を通じて、アポロの名が言及されない時でも、常にとは言えないが、見えない存在としての神の神秘性が劇全体に現れるのを感じさせる。アポロの神話的な象徴性を明瞭には見えない形で重ねつつ、シェイクスピアはこの『冬物語』の最後の場面で、彫像をまさに「変身」させ、その神秘性を現実とイリュージョンとの二重性の中で強調してみせた。無論、そのイリュージョンを作り出す仕掛けの大元がジュリオ・ロマーノという見えない存在であることは間違いないが、アポロの神話的な言及が劇全体になければ、最後の場面はただのだまし絵に終わってしまう。石の彫像は、ポーリーナの言うように魔術として、またはこれからの生を伝える過去からの神託として我々観客の目の前に現れることが重要なのである（Barin, 658）。神託と劇的イリュージョンの結びつきは、この彫像

の場面が単なる劇的なトリックではなく、現実世界をも脅かす可能性のある一種の魔術的な視覚のパラドックスであることを示すものであり、同時にこの劇の「見えざるもの」への信仰をつなぎ止めるものでもある。

『冬物語』で蘇る彫像は、ジェイムズ王の治世になり、ベン・ジョンソンの仮面劇が大いにもてはやされるようになってきた時代に、その先のあり得べき劇表象を見据えたシェイクスピアだけが行うことのできた、離れ業の表現法だったと言えるのではないだろうか。しかも、それは形だけの劇的衝撃 (wonder) ではなく、人間の生と死を徹底して見つめてきた人物だけができる、魂の表象でもあったのだと思う。生と死がパラドックスに見える、いやそう見えてほしいという願いを込めたその表象法は、「見えざるもの」が象徴する重要性をどの劇よりも如実に伝えている。

注

- (1) 一八世紀から一九世紀初頭にかけての劇評は必ずしも彫像の場面への言及があるとは限らず、少なくとも一八〇二年と一八一一年の Siddons 夫人のハーマイオニの演技については、裁判の場面の見事さのみが記され、彫像の場面には触れられていない。一八四五年には、Warner 夫人の彫像の場面が素晴らしかつたと記されている。(Hunt, Maurice ed. “*The Winter’s Tale*”; *Critical Essays*. NY and London: Garland Publishing, 1995, pp.383-86.)
- (2) じつはこのシェーリオ・ロマーンに関する論文は非常に多量だが、Richard Studding “‘That Rare Italian Master’: Shakespeare’s Julio Romano,”

Humanities Association Bulletin, 22. Toronto: University of Toronto Press, 1981, 22-26. Leonard Barkan, “‘Living Sculpture’: Ovid, Michelangelo, and *The Winter’s Tale*,” *ELH*, Vol.48, no.4, pp.638-667 などが最近のものでは出色だと思われる。

- (3) 本論での『冬物語』のテクストの場面・行数は、オックスフォード版 (Oxford World Classics: *The Winter’s Tale*, ed. by Stephen Orgel, Oxford UP, 1996) による。日本語訳は拙訳による。

- (4) ベン・ジョンソンは *Timber* (1640) で、イタリアで有名な六人の画家 (ラファエロ、ミケランジェロ、ティティアン、コレッジオ、ヴェニス・セバスチャン、アンドレア・サルトリオ) のひとりとして、シェーリオ・ロマーンの名を挙げている。『*Underwood* (1640)』でも、ロマーンを筆頭にラファエル、ミケランジェロなどが古典を凌駕する名声を残したと言っている。Ben Jonson, *Timber: or Discoveries, The Underwood in The Works of Ben Jonson*, Vol. 7, eds. by Bevington, David, Martin Butler and Ian Donaldson. Cambridge: Cambridge UP, 2012.
- (5) 予言を示唆する台詞として、変装してシチリアへ行くバーディタに対しカシローは「私の予言が本書のこととなりませう」(“let my prophecy / Come to ye!” 4.4.643-44) と言っているし、ポーリーナも彫像の場面の前で (第五幕第一場) アポロの予言をへり返している。

引用文献

- Bevington, David ed. with Martin Butler and Ian Donaldson. *The Cambridge Edition of the Works of Ben Jonson*, 7 Volumes. Cambridge: Cambridge UP, 2012.
- . “The Apollo Mission in *The Winter’s Tale*,” *Critical Essays*. NY and London: Garland Publishing, 1995.
- Chambers, Edmund Kerchever. *William Shakespeare, A Study of Facts and Problems*, 2 volumes. Oxford: Oxford UP, 1930.

- Erickson, Peter and Clark Hulse eds. *Early Modern Visual Culture. Representation, Race, and Empire in Renaissance England*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2000.
- Fraunce, Abraham. *The Their Part of the Countesse of Pembrokes Wychurch*. 1592. STC (2nd ed.) 11341. Henry E. Huntington Library and Art Gallery.
- Frye, Northrop. "Recognition in *The Winter's Tale*", *Critical Essays*. NY and London: Garland Publishing, 1995.
- Gurr, Andrew. "The Statue, and Hysteria in the *Winter's Tale*." *Shakespeare Quarterly*. Vol.43, No.4 (Winter, 1983).
- Hilliard, Nicholas. *A Treatise Concerning the Arte of Limning*. ed. by R.K.R. Thornton & T.G.S. Cain. Manchester: The Mid Northumberland Arts Group and Carcanet Press, 1992.
- Meek, Richard. *Narrating the Visual in Shakespeare*. Surrey: Ashgate Publishing Ltd., 2009.
- The Oxford Dictionary of Art and Artists*. ed. by Ian Chilvers. 4th edition. Oxford: Oxford UP, 2009.
- Schanzer, Arnold. "Heywood's Ages and Shakespeare." *The Review of English Studies*. NS vol.11. Oxford: Oxford UP., 1960.
- Thorp, Margaret Farrand. "Shakespeare and the fine Arts." *PMLA*. 46, No.3. 1931.
- A Tracte Containing The Artes of Curious Paintinge Carvinge & Buildinge* written first in Italian by Io: Paul Lomatius painter of Milan And Englished By R.H. student in Physik (Printed At Oxford: By Joseph Barnes For R.H. Anno Domini, M.D.XC.VIII). STC (2nd ed.) 16698.
- 蒲地美鶴『シェイクスピアのアナモルフオーズ』研究社、一九九九年。